

Revue
de l'**histoire**
des **religions**

Revue de l'histoire des religions

1 | 2013
Varia

Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) peintre « swédenborgien ». Un patrimoine d'avant-garde oublié au panthéon de l'art sacré ?

*Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) as a 'Swedenborgian' Painter. A Forgotten
Avant-Garde Heritage in the Highest Ranks of Sacred Art ?*

Sébastien Clerbois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8062>

DOI : 10.4000/rhr.8062

ISSN : 2105-2573

Éditeur

Armand Colin

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

Pagination : 85-111

ISBN : 978-2-200-92863-6

ISSN : 0035-1423

Référence électronique

Sébastien Clerbois, « Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) peintre « swédenborgien ». Un patrimoine d'avant-garde oublié au panthéon de l'art sacré ? », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8062> ; DOI : 10.4000/rhr.8062

Tous droits réservés

SÉBASTIEN CLERBOIS

Université Libre de Bruxelles

Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) peintre «swédenborgien» Un patrimoine d'avant-garde oublié au panthéon de l'art sacré ?

Depuis 1912 jusqu'à sa mort en 1976, le peintre Jean-Jacques Gailliard, membre de l'Église de la Nouvelle Jérusalem, courant méthodiste inspiré par le mysticisme de Swedenborg, a réalisé une «peinture swédenborgienne», formant un vaste corpus de peintures, d'objets liturgiques, de croquis, incluant également des écrits théoriques et littéraires. Dans le contexte de la compréhension des affinités entre l'avant-garde et l'ésotérisme, cet article propose d'interroger les paradigmes et les significations de cette pratique partagée. En quoi l'abstraction naissante a cherché du sens dans la pensée ésotérique, et comment celle-ci conçoit et utilise la représentation ? Comment, dans cet art sacré, rendre visible est-il compatible avec une pensée de l'invisible ?

Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) as a 'Swedenborgian' Painter. A Forgotten Avant-Garde Heritage in the Highest Ranks of Sacred Art ?

From 1912 until his death in 1976, the painter Jean-Jacques Gailliard, a member of the New Jerusalem Church, a methodist movement inspired by Swedenborg's mysticism, created 'swedenborgian' art, a vast corpus of paintings, liturgical objects, sketches, including theoretical or literary writings as well. Within the study of the connections between the Avant-Garde and Esotericism, this paper aims to understand the framework and the meanings of this relationship. How did the emerging abstraction search for meaning in esoteric thought, and how did esotericism view/use the representation? How, within the context of sacred art, is 'rendering visible' compatible with ... thought of the invisible?

«J’essaie de peindre les “correspondances” qui s’établissent entre l’univers réel et l’univers spirituel, ce que nous appelons les “universaux”» (Jean-Jacques Gailliard)¹.

L’histoire de l’art en vient régulièrement à prendre acte de l’intérêt porté par certains artistes aux mystères de l’occulte. Si, dans les périodes anciennes, ce goût s’identifie parfois aux mystiques des religions du Livre, au ^{xx}^e siècle, il mène plus souvent les peintres et les sculpteurs à s’intéresser à des courants de spiritualité moins connus, appartenant à ce que l’on a appelé le «renouveau ésotérique»: martinisme, renouveau kabbalistique, Rose+Croix, théosophie ou anthroposophie. C’est ainsi que le peintre Jean-Jacques Gailliard s’est dévoué tout au long de sa carrière à l’Église swédenborgienne, un courant hérité de la pensée d’Emanuel Swedenborg, penseur mystique du ^{xviii}^e siècle.

Au-delà de l’anecdote, cette proximité pose question. Si l’ésotérisme est le credo personnel d’un artiste, il ne saurait être considéré comme pertinent de faire de l’ésotérisme une clé de lecture de l’œuvre artistique. Si, par contre, un artiste – et c’est le cas de Gailliard – se revendique de cette pensée dont il fait la source de son art, la problématique est tout autre. Pour autant, comment *lire* l’art à l’alphabet d’une pensée souvent complexe, pétrie de mystère et de secret? De manière plus essentielle, de quelle nature est la frontière (ou l’absence de frontière) qui sépare ces deux réalités? Que recouvre, le cas échéant, cette association entre l’art et la religion ou l’ésotérisme: doit-on considérer qu’il s’agit d’un art sacré, avec quelles fonctions, par quels moyens?

Dans le bulletin de l’Académie royale de 1916, le peintre symboliste Fernand Khnopff reproduisait le texte sibyllin d’une invitation adressée en 1915 par le peintre Jean-Jacques Gailliard à quelques amis et personnalités: «Le peintre J.-J. Gailliard a décoré la chapelle de la Station missionnaire américaine de l’Église de la Nouvelle Jérusalem, rue Gachard, 33. Il vous invite à venir la visiter»².

1. Cité dans Pierre Hubermont, «Chez un peintre swédenborgien», *Les Nouvelles littéraires*, 20 janvier 1934, p. 9.

2. Fernand Khnopff, «Quelques notes sur la chapelle de la Station missionnaire américaine de l’Église de la Nouvelle Jérusalem à Ixelles», *Bulletin de l’Académie royale de Belgique*, (1916), p. 83-87.

Pour tout contenu, Khnopff se bornait à évoquer quelques principes de la doctrine de « l'Église » et reliait l'art de son ami Gailliard à celui de William Blake, grand peintre du Romantisme anglais, présenté comme précurseur. Donnant la liste des thématiques des panneaux décoratifs, le maître symboliste reproduisait en conclusion deux esquisses de cette décoration – un « cheval blanc ailé » ainsi qu'un « aigle grand » –, rajoutant, si besoin était, un peu d'énigme à un ensemble décoratif sur lequel seul un pan du voile était levé.

Nous n'en apprenons guère davantage d'un article écrit dix ans plus tard par le peintre lui-même et publié dans la revue éponyme, *La Nouvelle Jérusalem*. Gailliard nous y informe que la décoration lui coûta neuf mois de travail et qu'elle fut inaugurée le 22 novembre 1925. Il nous donne également la liste des visiteurs – et elle n'est pas mince –, parmi lesquels figurent les peintres Fernand Khnopff, Xavier Mellery et Franz Courtens, les critiques Lucien Solvay, Sander Pierron et Théo Hannon, l'écrivain Michel de Ghelderode, l'architecte Brunfaut et, parmi les « officiels », Hippolyte Fierens-Gevaert (quatre ans avant qu'il ne devienne Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) et Jules Destrée (Ministre des Beaux-Arts à partir de 1919). Mellery, atteste le peintre, aurait dit de la chapelle : « c'est un petit trésor comparable à celui des khnydiens [*sic*] »³, désignant vraisemblablement l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle, élogieuse comparaison s'il en est.

Au vu de la richesse, de la longévité et de l'étonnante vitalité de l'œuvre du peintre belge Jean-Jacques Gailliard, le premier réflexe du scientifique ou du curieux pourrait être de limiter cette décoration au cadre anecdotique de l'ornementation d'un temple d'une religion plutôt confidentielle (la Nouvelle Jérusalem) qui, l'une comme l'autre, ne semblent pas avoir traversé le temps sans encombre. Aucune des facettes du Jean-Jacques Gailliard abstrait, avant-gardiste, musicien, surimpressionniste et zwanzeur, fils du grand luministe Franz et ami de James Ensor, ne paraît garder traces d'un engouement pour les brumes les plus éthérées de l'art fin-de-siècle, entre symbolisme, mysticisme, religiosité ou ésotérisme⁴.

3. Jean-Jacques Gailliard, « L'Art moderne dans la Nouvelle Église », *La Nouvelle Jérusalem*, 4 (1925), p. 189.

4. Il n'existe pas de biographie complète et récente de l'artiste. En matière de compréhension critique de son œuvre, il faut surtout se limiter à des catalogues

Ce constat hâtif, aussitôt invalidé par la recherche, tient tant à la méconnaissance de son œuvre qu'à l'absence de catégories critiques propres à l'histoire de l'art capables d'appréhender ce type de production. On peut s'étonner d'une telle méconnaissance, mais le fait est là : malgré l'intérêt collectif porté à l'artiste, les nombreuses publications et les expositions, souvent de grande qualité, qui lui sont consacrées⁵, son œuvre s'apparente encore à un territoire en friche dont il est complexe, voire impossible, de se faire une idée générale, en l'absence de synthèses d'envergure et de catégories critiques pertinentes. Malgré son intérêt pour les relations fin-de-siècle entre art et ésotérisme⁶, l'histoire de l'art peine à comprendre, en dehors de la succession chronologique des styles, ce qui a pu unir durablement l'esprit des peintres à celui des penseurs de l'au-delà.

En 1912, lorsque Gailliard découvre l'ésotérisme, nous y reviendrons, l'abstraction connaît ses premières révélations. On l'oublie souvent mais à cette même époque tant Kandinsky que Mondrian ou Klee avançaient dans les nouveaux territoires de la représentation non-figurée à la lumière des principes de la théosophie (ou de l'anthroposophie), selon lesquels la combinaison élémentaire des formes et des couleurs était apte à révéler la nature profonde de l'univers, au-delà du monde sensible⁷. À la même période, les symbolistes français et belges adhéraient aussi à la théosophie après avoir peint durant vingt ans dans le sillage du mouvement rosicrucien de Joséphin Péladan ou de Papus⁸, grands

d'exposition assez anciens, mais néanmoins éclairants, comme *Jean-Jacques Gailliard 1890-1976*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 1989, qui présente l'avantage de fournir une bibliographie très complète.

5. Pour la période qui nous intéresse, on lira surtout : Jo Verbrugghen, *Gailliard avant Gailliard. Symbolisme et période abstraite précédant le surimpressionnisme de Jean-Jacques Gailliard*, Bruxelles, Espace ABB, 1997.

6. Parmi les publications de référence : Maurice Tuchman, et alii, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles: County Museum of Art, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1986 et Bernd Apke, Veit Loers, Ingrid Ehrhardt et alii, *Okkultismus und Avant-Garde, Von Munch bis Mondrian, 1900-1915*, Francfort, Tertium, 1995. Pour une définition des termes liés à l'ésotérisme, nous renvoyons le lecteur au dictionnaire de Jean Servier, *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

7. Sur ce thème, voir également Marty Bax, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*, Amsterdam, Sun, 2006.

8. Sur le sujet, lire Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternative, 1991 et Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan, 1858-*

artisans du renouveau occultiste chrétien du XIX^e siècle. De ce point de vue, l'aventure de Jean-Jacques Gailliard au sein de la Nouvelle Jérusalem n'a rien d'anecdotique ni de surprenant. Au contraire, elle est plutôt représentative des comportements collectifs des peintres de ce temps, et justifie l'analyse de cette décoration d'une chapelle avec, en filigrane, une question aussi passionnante qu'abyssale : pourquoi nombre d'artistes ont-ils pensé cohérent de voir dans l'invisible (ce qui, par nature, échappe au regard) la substance même de la représentation (ce qui, par nature, est montré) ?

LA DÉCORATION DE LA CHAPELLE

Grâce aux archives du peintre, remarquablement conservées et classées par la famille, il nous a été permis de reconstituer avec précision la nature du décor mais aussi sa genèse. Cette analyse est un travail de mémoire d'autant plus intéressant que les panneaux de Gailliard ne se trouvent plus désormais au 33 de la rue Gachard (Bruxelles), la chapelle ayant fermé ses portes au début des années 1920. Une photographie d'époque (Fig. 1), probablement réalisée pour un article paru dans *Le Peuple* en décembre 1930⁹, nous montre la chapelle telle qu'elle se trouvait en son temps : une pièce exiguë, nantie, sur le mur du fond, d'une niche transformée en abside avec, dans l'angle gauche, une chaire décorée de motifs sculptés abstraits, accessible par une ouverture fermée d'une tenture. Les panneaux de Gailliard sont essentiellement disposés sur les murs latéraux et se divisent en une partie inférieure, de composition abstraite, surmontée d'une frise de caractères hébraïques, et d'une partie supérieure où apparaissent les éléments figurés cités plus haut. Grâce à l'article de Khnopff, nous connaissons le programme iconographique de la décoration : – le veau ailé prosterné devant le livre ; – le chandelier à sept branches surmonté des sept étoiles ; – le lion ailé et couronné portant la clé de la connaissance ; – l'aigle grand, long d'envergure,

1918: *Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993. Sébastien Clerbois, « Édouard Schuré et Jean Delville sur la scène wagnérienne. La genèse d'un théâtre de l'âme », *La Monnaie wagnérienne*, Bruxelles, GRAM, 1998, p. 259-279.

9. Louis Piérard, « La Belgique religieuse. Les Swédenborgiens », *Le Peuple* 344, 10 décembre 1930, p. 5.

plein de plumes à façon de broderie ; – l'ange ou les trois cieux proclamant le règne du Seigneur ; – le cheval blanc ailé ; – la glorification de la parole.

La photographie précitée nous permet de situer quatre de ces sept panneaux : à gauche, le chandelier à sept branches semble occuper une large partie du mur, à droite, l'aigle et le cheval se divisent de chaque côté d'une partie de mur en décrochement, décorée, sur toute la hauteur, par le motif de l'ange. Quant à la glorification de la parole, il pourrait s'agir – c'est là une hypothèse – de la décoration abstraite qui figure derrière l'autel, sur le mur de l'abside.

Les croquis conservés dans les archives du peintre nous en disent davantage sur la composition de l'ensemble et sur les couleurs utilisées. Une première paire de croquis nous montre tout d'abord le panneau de droite (Fig. 2), visible sur la photographie, mais où l'on perçoit plus aisément que les motifs du cheval et de l'aigle sont en réalité le produit des émanations stylisées d'un parfum sorti de deux encensoirs. L'autre croquis (Fig. 3) montre le détail de ce qui nous est caché sur le mur de gauche : de part et d'autre du chandelier, on distingue à gauche le lion, à droite le veau ailé. Les croquis nous montrent également le dessin d'un ange tenant une trompette, dans une composition travaillée par plans rabattus, à rapprocher du cubisme, qui pourrait correspondre à « l'ange ou les trois cieux proclamant le règne du Seigneur ». Un dernier dessin aquarellé précise la décoration de l'abside, constituée d'un soleil irradiant aux rayons stylisés. Ce thème est à relier au dessin de l'invitation dont Fernand Khnopff fait mention, qui est elle aussi conservée dans les archives : le soleil forme un motif de mandorle autour de l'Ancien Testament sous l'inscription latine « nunc licet intrare intellectualiter in mysteria fidei » (il est désormais permis d'entrer intellectuellement dans les mystères de la foi)¹⁰. Cette inscription, attribuée à Swedenborg, place ainsi sous la pensée du philosophe suédois le programme iconographique, si ce n'est le culte de la Nouvelle Jérusalem tout entier.

La gamme de couleurs employée par Gailliard est étonnante, elle ajoute à l'originalité de ce programme. Les motifs décoratifs dans les encoignures des panneaux – lion, veau, cheval et aigle –, ont pu

10. On trouve également la mention « nunc licet intrare intellectualiter in arcana fidei ».

être dorés si l'on en croit un croquis du lion qui l'est entièrement, et devaient donner à l'ensemble un caractère à la fois précieux, sacré, et conférer une certaine austérité byzantine. Les couleurs de la décoration de l'abside sont, par contraste singulier, d'une grande modernité. La touche est divisée, ainsi que le ton, ce qui donne un style presque néo-impressionniste à ce soleil rayonnant, par ailleurs réalisé dans un contraste simultané de jaune et de violet.

Après les dix jours de l'exposition publique en 1915, la décoration fut visible pour les adeptes jusqu'en 1921, date à laquelle expira le bail contracté par l'Église. Les toiles furent roulées, nous dit Gailliard, en 1925¹¹. Interrogé en 1969 par un journaliste du *Soir*, l'artiste disait alors savoir ses panneaux dans un centre swédenborgien du Natal, en Afrique du Sud (New Church in Southern Africa), centre que, malgré toutes nos recherches, nous n'avons pas été en mesure de localiser¹².

LA PEINTURE ET LE TEMPLE

Pour pouvoir travailler sur un corpus complet, nous avons souhaité interroger les archives du peintre afin de déterminer si cette décoration était ou non, une entreprise isolée.

Le premier croquis que nous avons découvert montre le plan d'un projet d'église swédenborgienne (malheureusement non daté), dont la structure circulaire rappelle étonnamment le premier Goetheanum, formant le siège de la Société anthroposophique construit en Suisse entre 1913 et 1922. Malheureusement, nous ignorons tout de ce projet. L'Église de la Nouvelle Jérusalem espérait-elle, après la résiliation de son bail, se faire construire une église sur le modèle du Goetheanum ? Si cette hypothèse se vérifiait, ce plan serait des années 1922-1930.

En 1931, l'Église put compter sur une nouvelle chapelle, inauguré dans l'atelier même de Jean-Jacques Gailliard, situé dans la maison du peintre, rue Franz Gailliard, anciennement rue d'Ath, numéro 12. Le peintre nous en raconte l'origine :

11. J.-J. Gailliard, « L'Art moderne dans la Nouvelle Église », art. cité, p. 188.

12. Pierre Novelier, « Swedenborg et swédenborgiens en Belgique », *Le Soir* 8, 10 janvier 1969, p. 7.

Le 28 septembre 1931. Je transformais mon atelier en chapelle. Pour la première fois, le dimanche 10 janvier, à la demande du pasteur Régamey de Genève, je présidais le culte de la Nouvelle Église de Belgique. J'y faisais l'office devant l'assemblée et mon tabernacle «Le Divin Humain». Célébration de la Sainte-Scène. Après: Élévation – Calme – Lenteur¹³.

Par bonheur, cette chapelle, située dans la maison familiale, précisément dans la pièce qui jouxte l'atelier, existe toujours, intacte. La décoration principale est constituée d'un jeu de flèches dorées, dont deux mènent à une maxime, écrite en bordure du plafond: «l'immobile dans le mobile». Le retable, entièrement réalisé par Gailliard, est toujours en place. Fermé, il présente une face ornée de moulures crénelées dorées ouvrant sur deux panneaux décorés d'hélices en dynamisme dans l'espace que l'artiste appelle, dans un croquis, des «croix de consécration». À l'intérieur, sur le fond du «tabernacle», une peinture représente Dieu le père dont le corps ouvre sur une nuée d'anges et d'êtres bicéphales, sans doute des androgynes. Comme pour la chapelle de 1915, la décoration repose sur un contraste radical entre une partie rigoureusement abstraite – dans un style qui rappelle celui de Josef Peeters¹⁴ –, et une autre, figurative, réalisée dans un style symboliste coloré proche des dernières œuvres d'Odilon Redon.

C'est cette chapelle que visita Pierre Hubermont en 1934 lorsqu'il chercha à rencontrer «un peintre swédenborgien» pour la revue *Les Nouvelles littéraires*. Selon son article, il existait bien «un réduit» pour le culte de Swedenborg, qui correspond sans doute à la pièce décorée attenante à l'atelier. Hubermont parle de douze disciples – nombre peu banal dans la pensée chrétienne – et, en interrogeant l'artiste sur le sens de sa peinture sacrée, consigne ses paroles que nous avons rapportées en exergue de cette étude: «J'essaie de peindre les “correspondances” qui s'établissent entre l'univers réel et l'univers spirituel, ce que nous appelons les “universaux” »¹⁵.

13. Archives Jean-Jacques Gailliard, Collection privée. Carnet daté de 1948. Un article du *Messenger de la Nouvelle Église* date la fondation de la «société renaissante» du 31 octobre 1931. De Geymuler, «Esquisse historique relative à l'instauration de la Nouvelle Église en Belgique», *Le Messenger de la Nouvelle Église*, 9 (1932), p. 234.

14. Cf. *infra*, p. 14-15.

15. P. Hubermont, «Chez un peintre swédenborgien», art. cité, p. 9.

UN PEINTRE SWÉDENBORGIEEN ?

L'ampleur des projets de décoration liés à la Nouvelle Jérusalem, mais aussi la confiance même de Gailliard lorsqu'il nous dit peindre les « correspondances entre l'univers réel et spirituel », posent légitimement la question de la nature des liens entre l'art et la religion (ou entre l'art et le sacré) dans son œuvre. Son engagement comme ministre du culte nous laisse perplexe. Jean-Jacques Gailliard était-il peintre *et* swédenborgien ou *peintre swédenborgien*, ce qui n'est pas la même chose ?

De l'aveu du peintre, l'influence de Swedenborg se manifeste pour la première fois le lundi de Pâques 1912. Dans un carnet de notes inédit de 1948, l'artiste raconte avoir été bouleversé par la lecture de l'un de ses livres, intitulé *Du Ciel et de ses merveilles, et de l'Enfer, d'après ce qui a été entendu et vu par Emanuel Swedenborg*, qu'il découvre dans la bibliothèque d'un aumônier de prison protestant¹⁶. Sous l'influence de cet ouvrage, il peint la même année *The Crimson Paradise*. Aujourd'hui conservée dans une collection privée grecque¹⁷, cette œuvre était en réalité le second volet d'un diptyque inauguré avec *Le Jardin malade* (Fig. 4), toile dont nous parlerons plus loin. En 1949, Siméon Valentin, qui disait l'œuvre « au palais de Bruxelles », la décrit en ces termes : « un paysage aéré, rationnellement composé au fond duquel on aperçoit une châsse où brûle la flamme de l'allégresse »¹⁸.

Né en 1688 à Stockholm et mort à Londres en 1772, Emanuel Swedenborg, que Balzac surnomma le « Bouddha du Nord », est d'abord un scientifique, anatomiste, inventeur, écrivain, philosophe, théologien et mystique suédois, considéré par les courants ésotériques comme l'un des artisans, en pleine période des Lumières, du renouveau mystique du XVIII^e siècle. Basée sur des visions, la théologie de Swedenborg appartient clairement à l'hermétisme ou au mysticisme. Le monde spirituel est en connexion avec le réel et il est possible de l'atteindre par le truchement de symboles ou de visions

16. Daniel Berditchevsky, *Le clavecin de l'arc-en-ciel. Jean-Jacques Gailliard et Swedenborg*, Waremmé, Arcane XVIII, 1974, p. 15.

17. L'œuvre fut acquise par S.M. la Reine Élisabeth en 1941. À la mort de cette dernière, l'œuvre a été vendue à Bruxelles et achetée par l'Ambassadeur de Grèce auprès de la Commission européenne. Cette information m'a été aimablement transmise par Madame Isabelle Gailliard.

18. Siméon Valentin, *Jean-Jacques Gailliard*, Monographies de l'art belge, Anvers, De Sikkell, 1949, p. 9.

extatiques, c'est ici le principe même des « correspondances » que sous-tend toute spiritualité ésotérique. On ne saurait nier que, toutes spontanées qu'elles soient présentées, les visions swédenborgiennes n'en sont pas moins pétries de références, notamment à l'œuvre de Dante. Comme l'auteur de la *Divine Comédie*, Swedenborg pensait que l'Enfer et le Paradis étaient des états d'âmes avant d'être des endroits circonscrits, et en livra donc des « descriptions » symboliques comme l'avait fait le poète italien avant lui.

Qu'elle fût ou non liée par Gailliard lui-même à la découverte d'un ouvrage du maître, l'influence de Swedenborg sur son œuvre peut tout aussi bien tenir à une filiation (ou généalogie) « artistique ». On sait que Gailliard était élève de Jean Delville, le pape du Symbolisme belge. Dans *Haute-Trahison*, le peintre raconte qu'en 1910, deux ans avant sa « révélation », il avait joué dans une pièce du Sâr Péladan, *Œdipe et le Sphinx*, représentée au Palais Somzée. Péladan avait été l'artisan du renouveau de l'occultisme à la fin du XIX^e siècle. Il avait créé la Rose+Croix catholique du Temple et du Graal, secte occultiste haute en couleur, responsable de l'organisation d'un salon artistique entre 1892 et 1897 (les fameux Salons de la Rose+Croix), qui rassemblèrent une large frange du Symbolisme européen. En 1912, Delville avait pris ses distances avec la pensée de Péladan. Initié à la franc-maçonnerie, adepte de la théosophie, il était devenu président de la Société théosophique belge vers 1910 et créateur d'une Loge blanche réunissant artistes et musiciens autour de la thématique des correspondances entre sons, couleurs, formes, qui étaient censées matérialiser les structures profondes de l'univers.

Gailliard dit avoir assisté aux grand-messes delvilliennes, notamment à une conférence sur Krishnamurti au sein « de l'Ordre du Grand Orient ». Pour autant, la méfiance dont il semble faire preuve à l'égard des convictions de Delville nous montre que, dès l'origine, le peintre tenait son discours à distance :

C'est à son auditoire de composition que Delville convainquait des élèves de se pénétrer, et à fond, des théories occultistes. [...] Aussi ce maître eut-il une très forte influence – trop forte – sur ses élèves, qui le suivaient en disciples aveugles, appliquant à la lettre ses façons de comprendre et de voir. Non préparés à la philosophie, la métaphysique et la théologie, il leur devenait impossible de critiquer et suivre Delville dans ses principes brumeux¹⁹.

19. Jean-Jacques Gailliard, *Haute Trahison*, Vilvorde, La Proue des Arts, 1972, p. 57.

Selon Khnopff, l'Église de la Nouvelle Jérusalem fut créée en 1912²⁰. Au début de l'année 1915, Jean-Jacques Gailliard entreprend la décoration de la rue Gachard, ce qui laisse entendre qu'il était déjà, à cette date, en relation étroite avec l'Église. Malheureusement, nous ne possédons aucune indication précise sur la création de cette dernière. L'origine d'un « culte » swédenborgien est d'ailleurs opaque. On sait que le philosophe a marqué la pensée de plusieurs cénacles occultistes, depuis l'Academy of the Sublime Masters of the Luminous Ring, créée en 1770 à Londres, jusqu'aux Illuminés d'Avignon. Mais le seul culte officiel semble avoir été revendiqué par la Nouvelle Église, fondée en 1787 par Robert Hindmarsch. C'est à peu près cette date que mentionne Fernand Khnopff qui considère que « l'Église fut organisée en 1788 »²¹. Au XIX^e siècle, dans le sillage du renouveau mystique, les sociétés se développèrent partout dans le monde, surtout en Angleterre et aux États-Unis.

En Belgique, cette filiale de l'Église swédenborgienne fut animée par le pasteur Deltenre. Selon Berditchevsky, Ernest Deltenre était un avocat et musicien malinois, ami des écrivains Émile Verhaeren et Édouard Ned. Il n'est pas impossible que le « révérend » ne soit autre que l'écrivain catholique qui, entre 1895 et 1900, participait à la rédaction de *La Lutte* soutenant alors la renaissance des arts sacrés. Cette filiation aurait le mérite d'expliquer l'oreille pour le moins attentive que l'Église prêta à la création artistique dans ses murs.

L'histoire de l'investissement du peintre au sein de l'Église est bien documentée. En décembre 1920, Gailliard est secrétaire de rédaction et auteur dans la revue de la branche belge intitulée *La Nouvelle Jérusalem*, dont il réalise par ailleurs la couverture représentant le chandelier à sept branches sous une citation de Swedenborg²². Gailliard fait aussi référence à un périodique plus tardif, *Le Messager de la Nouvelle Église*, formant la revue swédenborgienne suisse publiée à Genève dont il fut probablement le diffuseur pour la Belgique. En 1921, le bail de la rue Gachard expirant, les adeptes se trouvent privés de lieu de culte. En 1927, lors du décès du pasteur Deltenre, *La Nouvelle Jérusalem* cesse de paraître. En 1931, nous l'avons vu, le culte est établi dans

20. Fernand Khnopff, « Quelques notes... », art. cité, p. 1.

21. *Ibidem*.

22. À partir du n° 6, 1922, la nouvelle couverture, toujours de la main de Gailliard, représente l'Agneau mystique entre les quatre évangélistes.

l'atelier de Gailliard, qui semble en assurer lui-même la tenue. Un second coup est porté à l'Église à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, lorsque la plupart de ses membres anglo-saxons fuient l'Europe. Le peintre confie : « je suis demeuré tout seul »²³. En 1935, il publie dans *La Tribune* une suite d'articles sur la vie de Swedenborg²⁴. On a beau parcourir le temps, il faut constater que l'engagement swédenborgien du peintre n'a jamais tiédi. Encore en 1955, Gailliard éditait un album de douze lithographies intitulé *Vie de Swedenborg*, dans lequel il illustre douze scènes de la vie du penseur. Il faut néanmoins préciser que les gravures furent réalisées en 1926, c'est-à-dire au moment de la mise en sommeil de l'Église consécutive au décès de Deltenre et à la fin du bail de la rue Gachard. L'ouvrage, réalisé dans une post-abstraction surprenante, déliée et ludique, fut préfacé par James Ensor en 1938. Pétri d'un style très typique, peuplé de « squelettes », de « croquants » et de « dentiers », l'Ostendais n'en salue pas moins la peinture swédenborgienne : « partout de Swedenborg le chant mystique se complique/Oui, Swedenborg d'après Gailliard est l'énorme vivant », terminant par « oui, Gailliard, vous avez bien mérité »²⁵. La conclusion de cette introspection dans l'âme du peintre swédenborgien est livrée par Gailliard lui-même, lorsqu'il répondait à un journaliste du *Soir* : « Je puis même vous confesser une chose : c'est que toute ma peinture, tout mon art, sont basés sur sa pensée [celle de Swedenborg] »²⁶.

LES ARCANES DE L'ART SACRÉ

La conclusion de cette étude des relations entre Gailliard et le swédenborgisme paraît claire : l'influence du penseur ne peut se réduire à la décoration ponctuelle d'une chapelle, ni même à un goût passager pour un mouvement ésotérique qui aurait déteint sur sa peinture, créant un « style » ou un corpus iconographique

23. P. Novelier, « Swedenborg et swédenborgiens en Belgique », art. cité, p. 7.

24. Jean-Jacques Gailliard, « Swedenborg », *La Tribune*, à partir du n° 20, février 1935.

25. James Ensor, « Jean-Jacques Gailliard et Swendenborg aux prises », in Jean-Jacques Gailliard, *Vie de Swendenborg*, Bruxelles, Dutilleul, 1955, p. 1.

26. P. Novelier, « Swedenborg et swédenborgiens en Belgique », art. cité, p. 7.

pour ensuite s'estomper. Jean-Jacques Gailliard est non seulement ministre du culte swédenborgien, mais il se revendique aussi – et jusqu'à la fin de sa vie – peintre swédenborgien, reconnaissant si besoin était une influence directe de la pensée du mystique sur sa peinture. À lire les quelques témoignages autographes, il est étonnant de constater que l'enjeu de la peinture se situe entièrement dans le champ mystique, comme si l'art était le *signifiant* d'un sens placé en dehors de lui-même :

À partir de 1920, je pratiquai régulièrement une « sorte d'art abstrait », orientation qui s'annonçait théoriquement déjà dans mes tableaux religieux et swédenborgiens. Je n'ai jamais tenu à révéler l'origine de ces expériences picturales, mais aujourd'hui que beaucoup de peintres se sont affirmés plus « fous » que moi, je puis avouer avoir été dans les nuages et subi là l'influence d'une planète qui circule dans la banlieue du soleil : MERCURE [...] cette lumière a vidé ma vue de mes orbites, elle a passé des fonds de caractères et c'est sous cette influence de ces génies tutélaires que j'ai peint des « sortes d'abstractions »²⁷.

La question prend un tour particulier. Suivre le peintre dans ses déclarations revient à se demander s'il faut encore, pour comprendre la peinture swédenborgienne, parler le langage de l'histoire de l'art ou celui de la théologie ? Si nous nous campons dans le champ esthétique, alors comment évaluer la part de sacré placée en dehors de la sphère artistique ? Comment la relier à la pratique de la peinture ? Dans le cas contraire, qu'en est-il du statut de la peinture : disparaît-elle dans l'ésotérisme, n'est-elle qu'un « exotérisme » à dépasser pour accéder au sens profond ou conserve-t-elle une présence forte ?

Comme pour brouiller les pistes, la parole de Gailliard sur la peinture et sur Swedenborg, nous trouble plus qu'elle ne nous éclaire. Car sa prose, influencée par celle d'Ensor, joue en permanence sur la déroute du sens, sur l'humour, voire sur l'absurde, à l'instar de cette surprenante adresse aux curieux, spectateurs et historiens d'art de tout poil, consignée dans *Le Roman de Jean-Jacques Gailliard*, publié en 1975 :

Mon langage c'est la joie !

Je portais ma joie comme un fardeau léger, un chapiteau plein de mitraille, d'espoir et de pépites d'or, mêlées à des arrière-pensées

27. Phil Mertens, *Ô Divine Abstraction*, in: *Jean-Jacques Gailliard 1890-1976*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 1989, p. 13-14.

ordurières, d'un jaune cru, acide, de slak-métal, aussi trompeuses que la pierre philosophale.

Ma figuration est swédenborgienne.

Ceux qui s'acharneront à vouloir pénétrer mon œuvre, qu'ils mettent des lunettes swédenborgiennes et commencent par étudier l'œuvre du Prophète du Nord. Sans vouloir les décourager, je dois honnêtement les prévenir qu'ils auront de l'ouvrage. Et qu'ils sachent que quand ils seront dans l'Autre-monde (encore faut-il y croire !) ils ne seront pas au bout de peines ineffables, mais de Bienheureux.

En attendant, ce que je puis certifier, c'est que s'ils pataugent ici-bas dans le marasme et sont neurasthéniques, la vue de mes peintures dans leurs intérieurs, leur fera grand bien²⁸.

Dans *Gailliard avant Gailliard*, Jo Verbrugghen assure que cette «déclaration de foi doit être prise à la lettre»²⁹. Mais que faut-il prendre à la lettre ? Car le texte est ironique («qu'ils mettent des lunettes swédenborgiennes»), cynique («ceux qui s'acharneront à vouloir pénétrer mon œuvre», «encore faut-il y croire»), énigmatique ou elliptique («ma figuration est swédenborgienne») et burlesque («pénétrer mon œuvre», «s'ils pataugent ici-bas [...] la vue de mes peintures dans leurs intérieurs, leur fera grand bien»). Par ailleurs, le sens de ce texte n'est-il pas de marquer une limite claire entre l'art et la croyance ? Pour comprendre l'œuvre d'un peintre swédenborgien, il faut étudier l'œuvre du Prophète ; pour ceux qui n'ont pas mené de réflexion spirituelle, la peinture est décorative, limitée à la joie de la couleur dans les intérieurs. Mais alors, si tel est le cas, pourquoi s'être acharné à faire de la «figuration swédenborgienne» ?

Pour répondre à ces questions, la première lecture pourrait être d'ordre contextuel. Sans vouloir pour autant traiter la problématique des intérieurs historiques, il faut néanmoins ramener la perception des œuvres citées dans cet article à leur strict contexte de monstration. Des toiles réalisées pour la chapelle de la rue Gachard (croquis confondus) à l'autel de la rue d'Ath, ces œuvres ont été exécutées pour le culte, autrement dit pour un cadre privé, accessible aux fidèles de la Nouvelle Jérusalem (regroupant à peine une trentaine de membres en 1930)³⁰. Par ailleurs, certaines œuvres comme *Le Jardin malade* (Fig. 4) ne sont pas compréhensibles par le «profane» à moins de

28. Jean-Marie Bentein, *Le Roman de Jean-Jacques Gailliard*, Havelange, Chez l'auteur, 1975, p. 28.

29. J. Verbrugghen, *Gailliard avant Gailliard*, op. cit., p. 14.

30. L. Piérard, «La Belgique religieuse. Les Swédenborgiens», art. cité, p. 5.

bénéficier ou d'acquérir une explication complémentaire. En effet, cette toile qui se donne comme un paysage, très influencé par ceux de Constant Montald, est en réalité le « portrait » symbolique de l'âme d'une connaissance du peintre, tel que lui-même l'a confié. En bon artiste d'avant-garde, Gailliard joue sur la confusion délibérée des genres artistiques de son époque, paysage et portrait, comme si un paysage, alors genre mineur dans la mentalité académique du temps, pouvait « devenir » un portrait. Mais ici, la vraie question est certainement : que saurions-nous du sens de cette œuvre si, par malheur, nous avons perdu trace de la « parole » de l'artiste ?

Mettre ces œuvres en contexte, c'est circonscrire la portée du sens à leur donner. Il n'y a pas, chez Gailliard, d'application immédiate de la peinture sacrée à une finalité séculière. Sa peinture est avant tout faite *par* un swédenborgien *pour* le peuple des swédenborgiens, comme l'atteste la citation ci-dessus : pour comprendre sa peinture en profondeur, il faut « mettre les lunettes swédenborgiennes ». Pour autant, la peinture swédenborgienne n'est pas étrangère à toute forme de communication vers l'extérieur. Preuve en est l'invitation adressée aux milieux artistiques, littéraires et journalistiques évoquée en amont. Cette intention est d'ailleurs revendiquée par le peintre ; à l'en croire, la publicité ayant été interdite pendant les années de guerre, c'est par l'art que la Nouvelle Jérusalem choisit de communiquer ses valeurs. La contribution de Jean-Jacques Gailliard aurait-elle donc été « publicitaire » ? Certes, l'artiste semble avoir illustré toute la communication de l'Église, dont témoigne notamment un projet d'affiche légendé de formules révélatrices, telles que : « vous qui cherchez, lisez (...) Swedenborg ». Mais au fond, de quelle publicité s'agit-il ? Est-ce un simple prosélytisme ? En contexte de guerre, ne faut-il pas voir au contraire dans la décoration de la chapelle un appel aux valeurs fondamentales au milieu du chaos des hostilités ? On ne peut s'empêcher de rapprocher la décoration de Gailliard de la composition *Les Forces* (1927) de Jean Delville, inspirée par la théosophie installée à des fins pacifistes dans la salle des pas perdus du Palais de Justice de Bruxelles, comme dans un temple dédié à l'humanisme. Et après tout, rien ne fait de ces raisons des antagonismes : le désir de communication de l'Église a pu constituer une « occurrence », une « occasion », vite remplie par des préoccupations plus larges, fussent-elles liées à l'art sacré ou, en pleine période de guerre, à des thèmes pacifistes.

En revanche, à l'intérieur de l'Église, Jean-Jacques Gailliard pensait qu'il y avait une utilité purement liturgique à ses œuvres. En 1925, on le trouve vitupérant dans *La Nouvelle Jérusalem* contre ses supérieurs qui, selon lui, « n'ont généralement pas assez compris l'importance des formes, et l'influence de l'esthétique dans le culte. C'est ce qui explique la froideur et la rigidité habituelle des temples de la Nouvelle Église »³¹. En ce sens, il faut lire dans les iconographies complexes de l'artiste une véritable « initiation par l'image ». La peinture swédenborgienne n'est pas à proprement parlé une illustration des ouvrages du penseur suédois, plutôt un véritable discours visuel destiné à accompagner les stades de la progression spirituelle ou spéculative. Pour la chapelle de la rue Gachard, seul le panneau central est une illustration – Gailliard utilise le mot « paraphrase »³² – de Swedenborg, et plus particulièrement du second avènement : « et l'on verra le Fils de l'homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et grande gloire ». Pour le reste, l'iconographie se donne comme un programme destiné à accompagner le novice qui entre en religion : le veau ailé prosterné devant le livre manifeste la « première qualité du croyant », à savoir « une attitude affirmative envers la Révélation ». Ensuite, le cheval blanc ailé définit cette révélation « entendue quant à ses intérieurs ou spirituels [*sic*] ». À une étape ultérieure, « l'aigle grand » valorise l'importance de la maîtrise des sciences, l'ange proclame le monothéisme absolu de l'Église, le lion la régénération de l'homme par l'étude du divin. Le chandelier à sept branches évoque, pour sa part, la théophanie (au sens étymologique, φαίνω, *apparaître*, *être évident*), manifestation du divin dans l'ordre temporel.

Quelles sont, par conséquent, les caractéristiques structurelles de l'image sacrée chez Jean-Jacques Gailliard ? La question est plus complexe qu'il n'y paraît. Certes, la représentation ressort bien des quelques grands *topoi* de l'image sacrée occidentale. En premier lieu, elle est épiphanique, c'est-à-dire qu'elle ne se donne que dans un processus d'irruption d'une réalité supérieure dans le monde visible. L'image est avant tout une vision d'un monde supérieur. Pour preuve, lorsqu'on se penche sur la source des

31. J.-J. Gailliard, « L'Art moderne dans la Nouvelle Église », art. cité, p. 176.

32. Archives privées Jean-Jacques Gailliard.

iconographies gailliardiennes, il faut presque toujours aller en chercher l'origine dans les textes prophétiques, « visionnaires » de l'Ancien Testament. À titre d'exemple, le motif abstrait étrange sur lequel repose l'ange est en réalité une illustration d'Ézéchiël 1, 19-21 et 10, 9-14 : « comme si une roue eût été dans le milieu d'une roue [...] leurs jantes étaient pleines d'yeux tout autour »³³. Ceci n'est évidemment pas étonnant puisque la Nouvelle Jérusalem appartient à un courant méthodiste à caractère prophétique et charismatique³⁴. Par contre, ce qui est plus étonnant c'est que, chez Gailliard, l'épiphanie du divin ne revêt pas les caractéristiques séculaires de l'image chrétienne. Dans la peinture du romantisme allemand (entre autres de Friedrich, Schinkel, Koch), inspirée par la pensée réformée et la théologie de l'immanence de Spinoza, l'image est modelée par un « réalisme symbolique », si l'on peut dire, essentiellement par des paysages à caractère symbolique, comme si le sens divin était un palimpseste à lire au-delà de l'apparence de ce bas monde. En revanche, l'épiphanie de l'image au sens catholique serait plutôt liée à la trace physique, à l'empreinte, si bien analysée par Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact* : que ce soit dans les reliquaires médiévaux ou dans les images du suaire du Christ, l'image est *trace*, un indice au sens sémiologique qui, tout en postulant la réalité supérieure induite par l'image, construit la représentation sur l'absence physique, comme pour souligner que le « voir » se donne impérativement au-delà du sensible³⁵.

Chez Gailliard, la relation à l'image ne fonctionne pas vraiment de cette manière. L'image procède plutôt d'une suite symbolique, articulée de manière quasiment discursive ou narrative, à fort degré d'abstraction, au cours de laquelle le croyant suit une véritable progression initiatique. Le symbole est l'instrument de l'idée dans le monde sensible, c'est d'ailleurs ce que l'artiste dit lui-même lorsqu'il explique le *fonctionnement* de son art sacré :

33. Cité d'après la mention de Gaillard en marge du croquis de l'ange. Bruxelles, Archives privées Gaillard.

34. Sur les liens entre l'Église et le méthodisme, signalons toutefois que nous n'avons trouvé aucune référence dans *Le Messager Méthodiste*, organe belge de la mouvance de la Nouvelle Jérusalem (néanmoins tardif, puisque le premier numéro paraît en 1948).

35. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éd. Minuit, 2008, p. 71 et suivantes.

« la représentation picturale des symboles dans le temple concrétise les abstractions et les fait toucher des yeux »³⁶. Ici, abstraction semble signifier « concept » ; on pourrait d'ailleurs comparer la pensée du peintre à la philosophie sensualiste de Condillac, selon laquelle les idées ne sont que les émanations des sensations ou des perceptions premières. Le passage de la figuration à l'abstraction se lirait alors comme un véritable processus cognitif, au sein duquel la vision débouche sur une capacité d'abstraction, c'est-à-dire de réflexion.

Sous cet éclairage, la démarche de Gailliard nous rappelle étonnamment la culture visuelle de la franc-maçonnerie. Dans un diagramme peint qui explique l'évolution de sa peinture, intitulé *La flèche du Surimpressionnisme* (1970), Gailliard place les années 1890 sous le compas ouvert avant de référer aux « années » Swedenborg symbolisées par une roue. Sa démarche swédenborgienne était-elle celle, pour reprendre l'expression de Serge Hutin, d'un mysticisme « d'arrière-loge »³⁷ ? La tradition familiale amène à penser que le peintre n'était pas initié à la franc-maçonnerie, ce que confirme une recherche menée au Centre de documentation du Grand Orient de Belgique (CEDOM) où nous n'avons trouvé aucune trace d'appartenance à une loge³⁸. Si le peintre affirme néanmoins avoir participé à une conférence au « Grand Orient », il peut y avoir assisté en profane dans le cas d'une tenue blanche. Toutefois, si Gailliard n'était pas maçon, la réception particulière de Swedenborg a peut-être joué un rôle dans celle que s'est forgée le peintre. Dans les pays anglo-saxons, c'est au sein du protestantisme que le « culte » rendu au penseur s'est développé, et c'est à ce cadre qu'appartient Gailliard. Cependant, on doit insister sur le fait que, en France, ce sont plutôt les milieux ésotériques qui servent de terreau à la pensée de Swedenborg, des milieux proches de la franc-maçonnerie puisque c'est dans le sillage de son travail maçonnique que Pernetti inscrit la création des Illuminés d'Avignon. Rappelons pour finir que les liens de Swedenborg avec le protestantisme sont eux-mêmes complexes et

36. J.-J. Gailliard, « L'Art moderne dans la Nouvelle Église », art. cité, p. 177. De la même manière, Swedenborg pensait que les « représentatifs », à savoir les « visions », sont les expressions de pensées métaphysiques. Maurice Got, « La technique spirituelle de Swedenborg », *La Tour Saint Jacques, L'Illuminisme au 18^e siècle*, Cahier spécial, 1960, p. 84.

37. Serge Hutin, *Les Francs-Maçons*, Paris, Seuil, p. 70.

38. Nous remercions le CEDOM pour son aide précieuse dans notre recherche.

parfois conflictuels ; de ce point de vue, la réception contemporaine de son œuvre dans les courants protestants ne saurait oblitérer le fait que sa pensée est, au XVIII^e siècle, de nature avant tout ésotérique³⁹.

Même si la relation à l'Église swédenborgienne, nous l'avons vu, a été maintenue tout au long de la vie de l'artiste, c'est bien aux ésotérismes (pluriels) que s'intéresse l'artiste, dans une démarche synchrétique. Nous savons que, grâce au pasteur Jungerich, Gailliard s'intéressait au bouddhisme. La kabbale le passionnait tout autant. Dans sa biographie parue en 1949, Siméon Valentin nous apprend que, dans les années 1920, Jean-Jacques Gailliard fut « initié au soufisme » par Murshid Inayat Khan – en réalité Inayat Khan (1882-1927), Pir-O-Murshid Inayat Khan de son nom mystique –, soufi indien initié aux tariqas Suhrawardiyya, Qadiriyya et Naqshbandi, et propagateur de l'Islam mystique en occident⁴⁰. Nous ne possédons aucunes traces de la pratique de l'Islam chez Gailliard. Certes, Khan a séjourné en France, en Belgique et aux Pays-Bas jusqu'en 1926 : le peintre a donc pu le rencontrer. Pour autant, la définition qu'il en donne paraît légère, quand bien même le soufisme indien était bien mâtiné d'hindouisme. En 1920, il le définit comme une « forme de yoga où l'esprit de compétition doit absolument faire défaut », tandis qu'au même moment, il explique que l'Islam mystique lui « apprend la relaxation, à prendre conscience simplement d'action bien conduite avec tension normale des nerfs et respiration étudiée »⁴¹.

Ces indications nous invitent au moins à élargir le propos, et à ne pas voir dans l'une ou l'autre chapelle un lieu d'appartenance exclusive. Il est clair que, avant toute chose, Gailliard fut intéressé par les ésotérismes et les mysticismes plutôt que d'être relié, exclusivement et dogmatiquement, à une pensée particulière.

39. Sur ces questions, voir Auguste Viatte, *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme, Théosophie 1770-1820*, vol. 1 [Le Prérromantisme], Paris, H. Champion, 1979, p. 87 et suivantes.

40. S. Valentin, *Jean-Jacques Gailliard, Monographies de l'art belge, op. cit.*, p. 9.

41. *Jean-Jacques Gailliard*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1970 [catalogue d'exposition].

L'HYGIÈNE DE L'ARTISTE

Au-delà d'une pensée particulière, Jean-Jacques Gailliard était-il seulement «intéressé» par les mysticismes (comme on peut être «intéressé par quelque chose») dans lesquels il trouvait une hygiène intellectuelle, celle d'une «action bien conduite», comme une allégorie ou une métaphore de sa propre définition de la pratique picturale ? Par sa relation à l'ésotérisme, Swedenborg lui-même dépassait le strict cadre de la théologie réformée ; le principe même des correspondances qu'il utilise, fondement de la pensée ésotérique, se trouve dans toutes les pensées mystiques, d'où le distinguo que nous proposons plus haut : pour Jean-Jacques Gailliard, être swédénborgien signifie plutôt «être féru d'ésotérisme» que, simplement, «être protestant», quand bien même le protestantisme constituerait le point de départ, et peut-être la condition d'existence de cette expérience élargie.

Si, donc, on suit l'hypothèse d'un intérêt métaphorique pour les mysticismes – comme si l'artiste y voyait l'image de sa propre démarche artistique – le propos devrait, dans un premier temps, être recentré non pas sur la religion, mais sur le sacré, car plus qu'une illustration de la mystique en particulier, l'image «religieuse» chez Gailliard est surtout une image sacrée, ou plutôt un rapport sacralisé à l'image. Dans un second temps, il n'est pas impossible que ce constat nous ramène purement à la peinture. Car si le sacré se réduit à une hygiène d'artiste, à une forme «d'action bien conduite avec tension normale des nerfs et respiration étudiée», ne nous parle-t-il pas plutôt, alors, de peinture que de religion ?

Dans cette perspective, on aura tôt fait de constater que, dans son art, Gailliard pratique un «syncrétisme» assez proche de celui qui, dans son parcours spéculatif, a pu le conduire à s'intéresser tant à Swedenborg qu'au soufisme. En effet, Jean-Jacques Gailliard est l'un des rares peintres de son époque à avoir pratiqué simultanément la figuration et l'abstraction et même, comme nous l'avons vu, à mélanger les deux systèmes de représentation, ce qui fut peu courant avant la Seconde Guerre mondiale, hormis au sein du Dadaïsme et du Surréalisme. Après la décoration de la chapelle, l'artiste produit de manière singulière, à l'aube des années 1920, ce qu'il appelle ses «abstractions exégétiques», qui constituent de curieuses synthèses de figuration, d'abstraction et de texte, dans

une pratique combinatoire, presque discursive, qui annonce des pratiques plus tardives, notamment au sein de Cobra.

À ce titre, certaines œuvres sont étonnantes, telle cette *Double Lumière*, sorte d'aquarelle « écrite » où les éléments, deux soleils et une main, sont légendés par l'artiste, à même la page : on apprend ainsi que la double lumière correspond à l'opposition entre le soleil naturel et le soleil spirituel, ce que l'artiste traduit, en termes esthétiques, par la maxime suivante : « l'impressionnisme n'est pas seulement dans le dehors, mais aussi dans le dedans ». Dans l'œuvre *Mémorable Swedenborg* (Fig. 5), l'artiste procède à une pratique étonnante, car il s'agit d'une exégèse d'un texte de Swedenborg dont Gailliard « surligne » le mot « substantiel » qui, en quelque sorte, « devient image » par la main du peintre.

Parler de « peinture swédenborgienne » revient donc presque à mésestimer la pratique gailliardienne, bien plus complexe, qui est à concevoir comme un système, comme un parcours initiatique, extrêmement construit, où toutes les pièces du puzzle sont à prendre en considération, au-delà des frontières étriquées de l'histoire de l'art : l'image, le signe, le texte, la parole. C'est ce que dit l'artiste lorsqu'il définit son art : « Mes abstractions exégétiques composaient une bible, ma Bible. Rédigée selon un graphisme personnel, chatoyant de couleurs souvent, mon langage n'était valable que pour les anges, qui connaissent tout langage, lisent et déchiffrent tous textes »⁴².

Là réside toute la singularité du « graphisme personnel » de l'artiste. Lorsque nous avons étudié la Loge blanche de Jean Delville au sein de la Société théosophique belge, nous avons été étonnés de constater qu'en son sein, avaient étroitement collaboré des artistes symbolistes, tel Jean Delville, parfaitement figuratifs, voire académiques, et des abstraits d'avant-garde, tels Séraphin Soudbinine ou Mikalojus Curlionis, tous réunis autour d'un projet de spectacle total sur le thème de Prométhée, mêlant peinture, musique et couleurs⁴³. À ce jour, il apparaît que l'art de Gailliard est un rare

42. J.-J. Gailliard, *Haute Trahison*, op. cit., p. 38.

43. Sébastien Clerbois, « In Search of the *Forme-Pensée*: The Influence of Theosophy on Belgian Artists, Between Symbolism and the Avant-Garde (1890-1910) », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2002. http://19thc-artworldwide.org/index.php?option=com_content&view=article&id=259:in-search-of-the-forme-pensee-the-influence-of-theosophy-on-belgian-artists-between-symbolism-and-the-avant-garde-1890-1910&catid=82:autumn02article&Itemid=92.

exemple de production ayant mêlé dans la peinture abstraction et figuration, ajoutant bien souvent une dimension textuelle, faisant de la peinture une expérience élargie tout comme l'aventure mystique, à partir de l'Église swédenborgienne, en était une. Le peintre belge inventa un dialogue subtil et ludique entre le figuré, le symbole et le texte, préfigurant nombre de pratiques de la seconde avant-garde de l'après-guerre. Le seul exemple attesté est peut-être celui de l'abstrait flamand Josef Peeters, qui réalisa vers 1915 des compositions théosophiques mêlant la figuration pure et l'abstraction. Mais encore une fois, selon notre analyse, la démarche de Jean-Jacques Gailliard est à comprendre au-delà de cette seule réunion de l'abstrait et du figuratif. Elle doit nécessairement intégrer la rhétorique qui relie les tableaux des ensembles décoratifs comme celui de la chapelle de la rue Gachard, mais aussi des éléments strictement textuels qui sont à considérer en synergie avec les images, tels les explications, aphorismes, écrits du peintre et légendes de ses œuvres.

Cette singularité reste complexe à définir. Quelle que soit l'origine spirituelle de la pensée de Jean-Jacques Gailliard, c'est la translation dans le champ artistique qui semble surtout avoir opéré. Rompu à l'explication des textes sacrés, engagé dans un parcours synchrétique, le peintre aurait en quelque sorte développé une « rhétorique mystique » par l'image, une exégèse singulière où toutes les formes d'art, figuration, abstraction, texte, image, se combinent dans une grande cosmologie à la gloire du sacré. Ce faisant, l'artiste a développé une syntaxe particulièrement originale qui, bien que conforme aux principes d'avant-garde, étonne par son originalité; et tant pis si le peintre eut le sentiment de ne pas être compris par ses disciples, car c'est bien sur le terrain artistique que s'écrit la conclusion de la démarche spéculative de Jean-Jacques Gailliard :

En jetant un coup d'œil hors du Ciel, je croyais que la majorité des hommes auraient parlé alors ce langage ou auraient du moins fait un effort pour le comprendre. Je me suis grossièrement trompé. J'étais face à des spectres⁴⁴.

seclerbo@ulb.ac.be

44. *Ibidem*. L'auteur remercie chaleureusement Mmes Geneviève et Isabelle Gailliard pour l'autorisation de recherches et d'utilisation des archives du peintre, classées et inventoriées par Isabelle Gailliard, ainsi que pour leur lecture du manuscrit de cet article. Nous remercions aussi M. Ralph Dekoninck et Mme Chloé Pirson pour leurs conseils avisés.



Fig. 1. Vue intérieure de la chapelle swedenborgienne de la rue Gachard, Photographie, vers 1915. Collection privée.

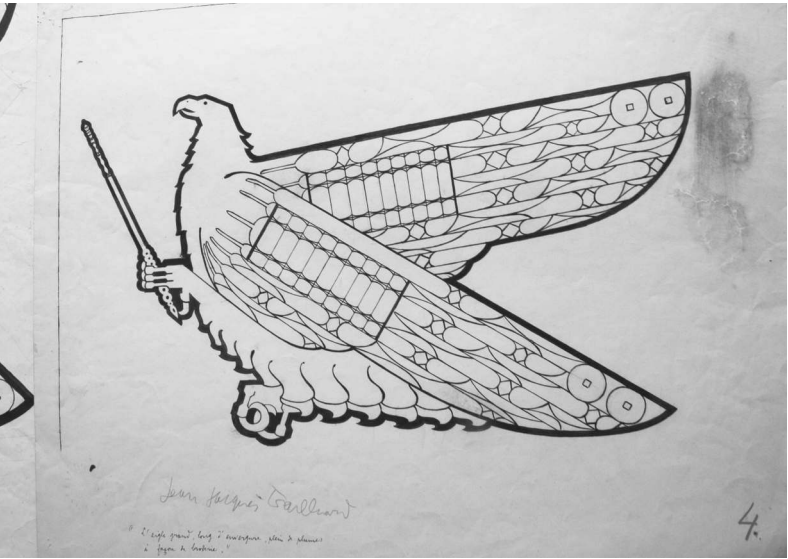
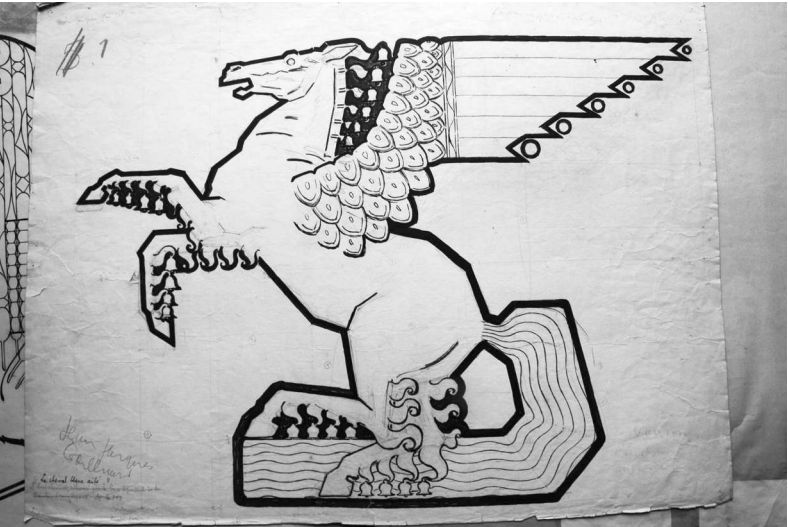


Fig. 2 et 3. Croquis pour la chapelle swedenborgienne de la rue Gachard : le cheval et l'aigle. Encre sur papier, vers 1915. Collection privée.



Fig. 4 et 5. Croquis pour la chapelle swedenborgienne de la rue Gachard : le veau et le lion. Encre, gouache et dorure sur papier, vers 1915. Collection privée.



Fig. 6. Le Jardin Malade, 1916, Huile sur toile. Collection privée.

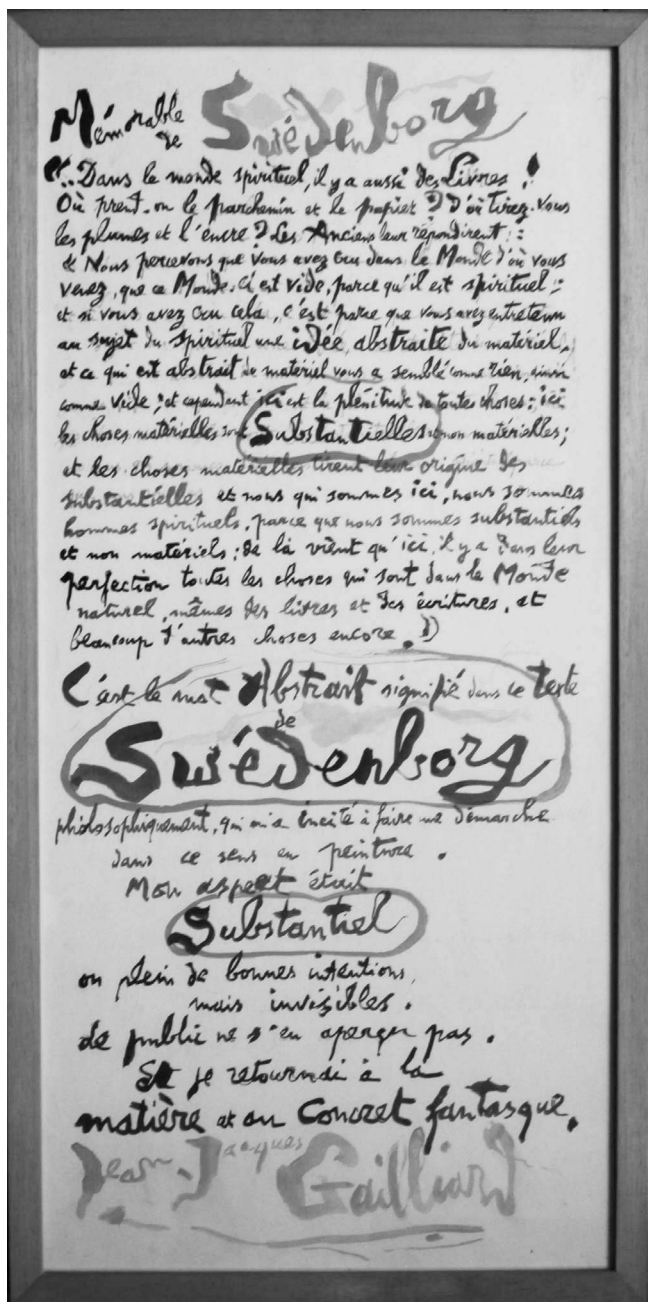


Fig. 7. Mémorable Swedenborg. Encre et gouache sur papier, non daté.
 Collection privée.